

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE – BELLAS ARTES
TRABAJO DE FIN DE GRADO DE HISTORIA DEL ARTE



**VNiVERSiDAD
D SALAMANCA**

CAMPUS OF INTERNATIONAL EXCELLENCE

**LA INSTITUCIÓN FAMILIAR EN EL CINE DE LA
TRANSICIÓN: ELOY DE LA IGLESIA**

Autor: Franc Jaume Martín
Tutor: Fernando Benito González García
Salamanca, junio de 2018

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE – BELLAS ARTES
TRABAJO DE FIN DE GRADO DE HISTORIA DEL ARTE



**VNiVERSiDAD
D SALAMANCA**

CAMPUS OF INTERNATIONAL EXCELLENCE

**LA INSTITUCIÓN FAMILIAR EN EL CINE DE LA
TRANSICIÓN: ELOY DE LA IGLESIA**

Autor: Franc Jaume Martín

Tutor: Fernando Benito González García

Salamanca, junio de 2018

ÍNDICE

1. Introducción	4
1.1. Justificación del tema	4
1.2. Objetivos.....	5
1.3. Estructuración del trabajo	5
2. El quinquí: origen, películas y directores	6
3. Eloy de la Iglesia: lo popular y lo político.....	9
4. La familia: tradición, herencia y ruptura.....	11
4.1. <i>Navajeros</i> (1980)	14
4.2. <i>Colegas</i> (1982)	16
4.3. <i>El Pico</i> (1983).....	19
4.4. <i>El Pico II</i> (1984)	24
5. Conclusiones	31
6. Bibliografía	33
6.1. Bibliografía	33
6.2. Recursos audiovisuales.....	35
6.3. Recursos en red.....	35

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Justificación del tema

A pesar del éxito que tuvo en los años 80 el denominado cine quinquí, este apenas ha tenido repercusión más allá de época. A pesar de la revitalización que sufre el género en la actualidad, al que le dedican coloquios, publicaciones, emisión de las películas en canales televisivos e incluso exposiciones, el estudio sobre el fenómeno quinquí es mucho menor que el que tienen otras películas contemporáneas, siendo incluso más estudiado en el extranjero que en España. Por otra parte, la gran mayoría de estudios sobre cine quinquí se centran en la delincuencia juvenil y el consumo de drogas, ignorando otros elementos igual de importantes y mucho más interesantes que también están presentes en las películas.

De la misma forma, si el cine quinquí ha sido un concepto marginado, la figura de sus directores y actores ha corrido la misma suerte, pues más allá de la mitomanía popular que permite recordarlos, académicamente no han tenido apenas repercusión, exceptuando unos pocos estudios a nivel general y algunos congresos, tratándose, el en caso de De la Iglesia, de uno de los directores más reconocidos de los años 70 y 80.

Por ese motivo he decidido realizar un pequeño estudio sobre la familia del cine de Eloy de la Iglesia, ya que esta no solo se presenta como la culpable de las adversidades del protagonista, sino que a su vez sirve para plasmar una fuerte crítica a la sociedad de los 80, la cual, con la reciente muerte de Franco, no ha superado la dictadura y se sigue mostrando como un elemento de tradición y represión, siendo una continuación misma del franquismo.

De igual modo, esta visión familiar permite al director desarrollar un gran abanico de matices donde se entrecruzan la represión paternal, la falta de recursos, la homosexualidad y el aborto, entre otras cuestiones.

1.2. Objetivos

Con este estudio se pretende revalorizar la figura de Eloy de la Iglesia, mostrando que el director donostiarra utilizó el cine como arma propagandística y crítica con el sistema. Más allá de etiquetas sobre drogadicción, marginalidad y delincuencia, el cine de De la Iglesia presenta narraciones más complejas en el que se desarrolla una crítica a la institución familiar que da pie a tratar otros subtemas controvertidos en la época, creando un universo cinematográfico muy rico y lleno de matices que ha sido ignorado por la mayoría de investigadores del cine español.

1.3. Estructuración del trabajo

Esta investigación se ha estructurado de forma descendente, es decir, de los aspectos más generales a los más específicos. De esta manera, el primer apartado consiste en una breve introducción a los movimientos culturales que surgieron después de la muerte de Franco que culminaron en una explosión de creatividad artística en los años 80. Dentro de estas creaciones artísticas, unos cuantos cineastas tomaron el tema de la delincuencia juvenil y la marginalidad para realizar un nuevo género cinematográfico que se acabó denominando cine quinquí, por lo que también se incluye un breve repaso por ese cine, sus directores y las películas más representativas.

El segundo punto que trata esta investigación es una aproximación a la figura de Eloy de la Iglesia, el director en el que se centra el estudio. En este apartado se trata sus aspectos más destacados, con los cuatro pilares sobre los que, mayoritariamente, se desarrolla su cine.

Finalmente, el tercer punto trata sobre la visión que se da de la familia tradicional en el cine quinquí de De la Iglesia, tratándose como un elemento negativo y buscando modelos alternativos de convivencia. Esta idea se desarrolla a través del estudio de cuatro de sus películas más icónicas: *Navajeros*, *Colegas*, *El Pico* y *El Pico II*.

El estudio concluye con un apartado de conclusiones donde se exponen las ideas principales que se extraen de la investigación.

2. EL QUINQUI: ORIGEN, PELÍCULAS Y DIRECTORES

El quinquí¹, tal y como ha trascendido a la cultura popular, era el hijo de familia pobre que, sin trabajo ni probabilidad de encontrarlo, buscaba su subsistencia con la pequeña delincuencia: tirones de bolsos y carteras, atracos a pequeños establecimientos y sedes bancarias, tráfico de drogas y demás acciones que, si bien no les convertía en grandes delincuentes, sí causaba temor en la sociedad tradicional. De entre todos estos delincuentes juveniles, algunos alcanzaron gran fama en el momento, dejando para el imaginario colectivo nombres como el Vaquilla, el Torete o el Jaro; chicos que despertaban temor y admiración a partes iguales entre sus coetáneos.

A raíz de estos individuos, y en paralelo a la explosión de creatividad cinematográfica que se daba en esos momentos con nombres como Pedro Almodóvar, José Luis Garci y Fernando Trueba, surge un nuevo tipo de cine que se llevaba gestando desde algunos años atrás y que explota en estos años: el cine quinquí². Como precedentes de este cine se pueden tomar películas como *Día tras día* (1951) de Antonio del Amo o *Los golfos* (1961) de Carlos Saura, que, si bien tratan la delincuencia callejera, siempre se da desde un punto de vista moralizante, donde el delincuente se acaba arrepintiendo de sus actos.

En cambio, el cine quinquí, encabezado principalmente por las figuras de José Antonio de la Loma y Eloy de la Iglesia, muestra las vivencias de estos delincuentes juveniles, algunas tomadas de la realidad y otras de carácter ficticio. Se trataba de un cine de carácter *underground* que pasaba desapercibido para el público general pero que poco a poco fue ganando popularidad, sobre todo a raíz de la exaltación que se hacía de algunos de sus protagonistas, elevándolos a la categoría de héroes populares.

La representación de los temas variaba mucho según el director. Algunos trataban el tema como telón de fondo para sus películas como Almodóvar en sus primeras obras, como en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) o Manuel Gutiérrez Aragón con *Maravillas* (1980). Otros directores, en cambio, lo tratan como tema principal de sus filmes. José Antonio de la Loma fue el primero en tratar este género de forma directa en sus películas, centrándose

¹ Término que en su origen hacía referencia a un grupo étnico cuya principal fuente de ingresos era la venta de quincalla (metales de poco valor), por lo que se les empezó a llamar quincalleros. Con el tiempo esta designación se acortó y se les llamó quinquis.

² “El cine quinquí es un género cinematográfico bautizado desde el entorno popular, sin haber recibido consideración como tal desde el ámbito académico”. CUESTA, Amanda y CUESTA Mery. *Quinquis dels 80: cinema, premsa i carrer*. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona, 2009.

en dos figuras: el Vaquilla (*Perros callejero*, 1977; *Perros callejeros II: busca y captura*, 1979; *Yo, "El Vaquilla"*, 1985) y el Torete (*Los últimos golpes de "El Torete"*, 1980). En estas películas, la intención de De la Loma es la de mostrar el submundo marginal, pero con grandes dosis de acción, dando más importancia a las escenas de persecución y disparos que a la propia vida del protagonista, llamando la atención de la juventud que empezó a ver en la delincuencia una atractiva forma de escapar de la pobreza. Si bien es cierto que De la Loma se tomó muchas licencias a la hora de recrearse en las escenas de acción (probablemente debido a sus inicios en el *spaghetti western*), no deja de ser una figura capital en el género al ser el primero en realizar este tipo de películas.

De forma totalmente contraria a De la Loma, Eloy de la Iglesia utilizó el género quinquí de forma política, atacando con él las estructuras heredadas del franquismo. Si bien también tenía alguna escena de acción, sus películas tratan asuntos más incómodos como son el paro, la drogadicción, la familia o los roles de género, creando todo un discurso político (no hay que olvidar la relación del director con el PCE) mucho más profundo que el propuesto por de la Loma.

Esta implicación más directa de De la Iglesia con el género suburbial se debe a tres factores: es un hombre de izquierdas, homosexual y consumidor de heroína; lo que le llevó a relacionarse con ese ambiente. Por lo tanto, se trata de una figura con una implicación directa con el mundo marginal, lo que le lleva a realizar películas donde muestra comprensión y empatía con esos jóvenes.³

De igual manera pueden añadir tres nombres más que, si bien su producción es mucho menor que los anteriores, también trataron el género quinquí. Carlos Saura con *Deprisa, deprisa* (1981) es un buen ejemplo de ellos, mientras que Vicente Aranda y Roberto Bodegas también trataron esta temática desde un punto de vista histórico. Aranda realizó dos películas donde narraba la vida de El Lute (*El Lute: camina o revienta*, 1987; *El Lute II: mañana seré libre*, 1988), mientras que Bodegas trató la vida de El Nani (*Matar al Nani*, 1988), aunque, si bien el protagonista es un delincuente, el film se enmarca mejor dentro del cine político⁴.

³ Mery Cuesta en *Historia de nuestro cine*, en el programa-coloquio dedicado a la delincuencia juvenil del 25 de noviembre de 2016. Disponible en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-2016-2/3812474/>

⁴ Una de las condiciones para ser considerado cine quinquí es que la historia debe ser contada desde el punto de vista del delincuente. En este caso, si bien el protagonista es el Nani, la narración viene dada desde el punto de vista policial.

De todos los directores anteriormente citados, el que más profundidad de estudio tiene es Eloy de la Iglesia, el cual, como ya se ha mencionado, utiliza sus películas como telón de fondo para tratar temas polémicos, lo que ha llevado a que algunos teóricos del cine consideren sus películas como panfletos audiovisuales⁵. Desde sus inicios, la relación del director con los temas más espinosos de la sociedad fue una constante, aunque es con el cine quinquí donde explota su faceta más comprometida con las clases bajas, utilizando este medio como una forma de crítica social en un contexto en el que empieza a desaparecer la censura, no sin sufrir algunos problemas relacionados con esta.

El cine del director donostiarra se puede considerar un documento excepcional para trazar la realidad social de esa España postfranquista, donde existía una amplia mayoría social olvidada y marginada por completo, en beneficio del *glamour* de la Movida Madrileña y la modernización del Estado.

⁵ Téllez, José Luis. "El diputado, de Eloy de la Iglesia (España, 1978). *Contracampo*, abril de 1979, núm 1. Pp 159-160.

3. ELOY DE LA IGLESIA: LO POPULAR Y LO POLÍTICO.

“Soy el cineasta más inoportuno: siempre soy el que hace la película que en ese momento no se debe hacer. Soy el que saca el tema sobre el que se había consensuado no hablar”⁶. Estas declaraciones que el cineasta concedió a la revista *Contracampo* probablemente sean un excelente resumen de toda su trayectoria cinematográfica.

Eloy de la Iglesia (Zarautz, Guipúzcoa, 1944 - Madrid, 2006) es una de las figuras más polémicas dentro del cine español, siempre crítico con las instituciones. Desde 1969, cuando presentó *Algo amargo en la boca* hasta 1979 con *Miedo a salir de noche*, muestra una feroz crítica al franquismo y todos los poderes e instituciones relacionados con él, mostradas como abusos que ejercen las personas más allegadas al papel protagonista, dejando entrever que la represión se ha asimilado hasta tal punto que se convierte en algo cotidiano. Esta tendencia crítica con el franquismo y su herencia la desarrolló a lo largo de toda la década de los 70, hasta 1979, año en que estrenó *Miedo a salir de noche*, película donde de la Iglesia deja entrever como telón de fondo el género al que va a virar su producción, el mundo marginal.

En 1980 realiza *Navajeros*, la película con la que inaugura el género quinquí en su producción y que le permitirá seguir utilizando el cine como arma propagandística hasta 1987, cuando estrena *La estanquera de Vallecas*, su último film antes de retirarse por un largo período debido a sus adicciones. En este nuevo contexto, De la Iglesia plantea la degradación social que ha sufrido el proletariado, abandonado por unas instituciones que han abrazado el neoliberalismo como símbolo de modernidad. Esta masa obrera, despersonalizada por completo y obligada a vivir en barrios degradados, no encuentra, en muchos casos, otra salida más allá de la delincuencia, por lo que estos individuos, antes clase obrera, ahora pasan a considerarse lumpen, el estrato más bajo y marginado de la sociedad.

En el cine del director vasco se pueden diferenciar cuatro puntos sobre los que se basa prácticamente toda su producción, tal como apunta Javier Vega en la revista *Contracampo*: lo popular, el panfleto, el conocimiento y el autor; todo esto unido para llevar a cabo una de las filmografías más coherentes que hay en el cine español⁷. De forma muy rápida, estos cuatro pilares que sustentan sus obras se podrían resumir de la siguiente manera:

⁶ *Contracampo*, 1979, núm. 1, págs. 51-52.

⁷ Vega, Javier. “El aparato (ideológico) de Eloy de la Iglesia”. *Contracampo*, 1979, núm. 1. Pp. 162-166.

- Popular: en correlación con su ideario político, utiliza el cine para acercar su discurso al espectador para que este tome parte de él. Deja en segundo plano la estética de la película para centrarse principalmente la narración, apartando a los cinéfilos y centrándose en la masa popular.
- Panfleto: término dado por primera vez a De la Iglesia por José Luis Téllez, hace referencia a un mensaje redundante y con tono exaltado, cuya intención no es la reflexión, sino la agitación de las masas para que tomen conciencia de la lucha opresor-oprimido.
- Conocimiento: recuperando una vez más la militancia política del director, este aspecto de su producción viene dado por el discurso propuesto, donde el director desarrolla toda una trama con el fin de concebir la película como un ente de conocimiento, realizando películas en base a hechos contemporáneos para acercar estos al espectador y que este tome una posición activa en ellos.
- Autor: este aspecto se refiere a que De la Iglesia conoce perfectamente toda la filmografía anterior a él, eligiendo aspectos de diferentes géneros cinematográficos y usando los que mejor se adaptan a sus necesidades, con elementos del cine policiaco, el drama, el cine político y el cine erótico, reelaborándolos para crear un estilo propio que responde perfectamente para sus películas-panfletos.

4. LA FAMILIA: TRADICIÓN, HERENCIA Y RUPTURA.

Para empezar a analizar el concepto familiar del cine de De la Iglesia cabe tener en cuenta la evolución que el cine español daba a este ente. El modelo de familia como elemento represivo es una constante del cine a partir de los años 60, postergándose en el tiempo y estallando el concepto después de la muerte de Franco. Tomando como referencia el estudio de Kinder, la familia típica de la narrativa española consiste en una figura paterna ausente (substituida en algunos casos por un padrastro), una madre obediente que sigue los modelos patriarcales establecidos por el marido y un hijo (generalmente varón) en plena adolescencia con tendencias edípicas, que, excluyendo el componente incestuoso, desarrolla un enfrentamiento con el padre.⁸

Al hablar de la familia en el mundo quinqué de Eloy de la Iglesia hay que tener en cuenta que la visión que él da de esta es siempre negativa. Como ya se ha explicado anteriormente, la familia tradicional representa para él una herencia franquista y, por lo tanto, un estancamiento en el pasado. La familia, además de ser heredera del tradicionalismo impuesto por el régimen en base al catolicismo y al mantenimiento del orden, es a su vez una metáfora del sistema pasado, por lo que cada miembro se relaciona con el período anterior.

De esta forma, el padre responde a la figura más agresiva, siendo un reflejo de la autoridad, del orden y la disciplina. Por otra parte, la figura materna presenta a la mujer oprimida por un sistema patriarcal, donde su principal función es el trabajo doméstico, presentándola melancólica y triste. Finalmente, dentro de este ambiente aparece el hijo, que, al igual que la población joven de los años 80, no encaja en ese sistema, lo que le lleva a un enfrentamiento con la familia para huir de ella y, por lo tanto, escapar de ese sistema tradicional en favor de un sistema familiar y social más moderno. Dentro de todo esto, lo que el director presenta al fin y al cabo es una familia desestructurada, sorprendida por un nuevo sistema social en el que no encaja y, por tanto, carece del poder para mantenerse. Esto lleva a relacionarlo directamente con el fin del franquismo y la caída de todos sus engranajes de poder.

Una vez presentado este esquema básico de familia, Eloy de la Iglesia propone una respuesta: un nuevo modelo de relaciones afectivas representado en grupos alternativos de convivencia, ubicados en un *no man's land* y basados en la amistad. A su vez presenta unos

⁸ Kinder, Marsha. "The Spanish Oedipal Narrative from *Raza* to *Bilbao*", *Quarterly Review of Films and Video* 13, nº 4 (1991), 67-72.

nuevos modelos de representación de los miembros de esta nueva familia. De esta manera, en sus tramas, esta nueva familia en la que se integra el protagonista adolescente es un grupo de amistad donde se siente feliz y realizado. Estos grupos de amigos se componen, al igual que la familia, en tríadas que mantienen un cierto paralelismo bíblico con la Sagrada Familia⁹, en un intento del cineasta vasco de dotar de humanidad e integridad a un grupo de delincuentes juveniles.

A pesar de esta idea de familia-tríada, no siempre se desarrollan con la idea tradicional de padre-madre-hijo, si no que a veces un papel puede hacer de dos miembros a la vez, que un personaje ajeno a estas tríadas pueda representar a un miembro de la familia e incluso aparecer diversas tríadas dentro de una misma película. La idea de desarrollar relatos con tríadas protagonistas es una tendencia innegable en la producción fílmica del director, apareciendo este modelo en trabajos anteriores: *Algo amargo en la boca* (1969), *La semana del asesino* (1972), *Nadie oyó gritar* (1973), *Juego de amor prohibido* (1975), *Los placeres ocultos* (1976) y *El diputado* (1978). En las películas tratadas en este estudio, las tríadas identificadas son:

<i>Navajeros</i>	Mercedes, Toñi y el Jaro
<i>Colegas</i>	José, Rosario y Antonio
<i>El Pico I</i>	Paco, Betty y Urko
<i>El Pico II</i>	Paco, el Lenda y el Pirri (en la cárcel) Paco, Betty y el Lenda (fuera de la cárcel)

Estas tríadas, además, tienen otra particularidad, pues a parte de desarrollar un nuevo concepto de modelo de convivencia para la trama, también suponen el fin de esta. Es decir, en todas las tríadas señaladas antes, la muerte de uno de sus miembros supone el fin de la trama. Mientras en *Navajeros*, *Colegas* y la primera parte de *El Pico* la muerte de uno de ellos (el Jaro, Antonio y Urko) supone el final de la familia y, por lo tanto, de la película; en *El Pico II*, la desaparición de El Pirri supone la salida de Paco de la cárcel y la aparición de una nueva tríada, ya en el exterior, con otra trama distinta a la carcelaria, que se desarrolla hasta la muerte del Lenda y, al igual que las otras, el fin de la película.

⁹ Esta idea es desarrollada por Carlos Losilla, donde apunta que a pesar de ser una idea un tanto rebuscada si mantiene ciertos paralelismos con la familia bíblica: se trata de estructuras ternarias formadas por dos hombres y una mujer (exceptuando *Navajeros*) y en todas ellas un miembro masculino de esta estructura acaba muriendo para expiar la culpa de los demás miembros.

Una vez desarrollada esta idea inicial de tríada, cada película tiene un universo muy particular que, si bien beben todas de ambientes marginales, cada una pone el foco de atención en unos elementos específicos para al final hallar un punto común en todas: un final devastador para los personajes.

4.1. *Navajeros* (1980)

La película empieza con la imagen de un descampado y, gracias a un movimiento de cámara, se para sobre la cárcel de Carabanchel. Esto da ya una idea de cual es el ambiente en el que se mueve el personaje. Una vez dentro de la cárcel aparece la figura del Jaro, el protagonista de la película, que va a visitar a su hermano. Una breve conversación entre ambos hermanos explica cual es la situación del joven: un padre que abandonó a la familia, una madre prostituta y el hermano en la cárcel. El panorama no se presenta muy positivo para el Jaro, tal y como le dice a su hermano “Yo estoy donde me han dejao”, dando a entender que culpa a la familia de su situación de marginalidad.

Después de unas escenas de delitos cometidos por el Jaro y su banda, el film muestra otra escena en el interior de un hogar, mostrando el lugar donde el protagonista se refugia y encuentra el cariño que nunca halló en su hogar. Este espacio es la casa de Mercedes, una prostituta a la que llaman Mejjicana, que actúa a la vez como amante y figura materna del joven.

Tiene cierta ironía, totalmente intencionada, que el Jaro repudie a su madre por dedicarse a la prostitución y, a su vez, halle su substituta en una mujer que se dedica a lo mismo. Por otra parte, a pesar de la ausencia del padre, si se muestra alguien que desarrolla esta función: el Marqués, un traficante de droga. Cuando el Jaro acude a él para conseguir hachís, la actitud de este presenta ciertos comportamientos de carácter paternalista: intenta ayudar al Jaro, pero a su vez muestra señas de autoridad y jerarquía¹⁰ (Imagen 1). Así pues, las figuras familiares que le faltan al Jaro los encuentra en la calle, como si uno no pudiera desprenderse nunca de la familia.



Imagen 1

¹⁰ Le apoya el bastón en el hombro en diversas ocasiones. Esto también se puede interpretar desde otro punto de vista: la delincuencia organizada a la que pertenece El Marqués explota a los jóvenes navajeros, quienes se contraponen a esta a través de la camaradería entre bandas, tal y como aparece en una escena posterior en la que asaltan el local de El Marqués como venganza por el trato que le han dado a El Jaro y, por consiguiente, al resto de jóvenes.

En cuanto a la relación que el Jaro mantiene con su novia Toñi, al principio se presenta como un simple romance entre adolescentes hasta que ella se queda embarazada y abandona el hogar. En este momento los dos adolescentes se muestran como una pareja sin hogar ni recursos económicos que se marchan a vivir a casa de Mercedes, lo que provoca tensión entre ambos. A pesar de que El Jaro quiere evitar repetir los errores de su familia, todo apunta a que su futuro no será mucho mejor. La convivencia entre Toñi y Mercedes se presenta llena de roces (Imagen 2), debido principalmente a los celos que Mercedes despierta en Toñi, creando un clima de crispación en el hogar mientras el Jaro solo sigue junto a Toñi debido al embarazo, por lo que ya es una familia desestructurada desde el inicio. Todo se precipitará cuando Toñi reprenda a Jaro que no trabaja y este decida cometer un delito para traer dinero a casa, lo que va a desembocar en un terrible final.



Imagen 2

4.2. *Colegas* (1982)

La película empieza, al igual que *Navajeros*, mostrando el escenario en el que se mueven los protagonistas: el descampado y “las colmenas”¹¹ del Barrio de la Concepción de Madrid (Imagen 3). El escenario, por tanto, transmite la idea de marginalidad y desplaza a los personajes del centro de la capital, negándoles la capacidad de avanzar y escapar del entorno.



Imagen 3

En cuanto a los personajes se presenta en la primera escena a José y Antonio, dos adolescentes que, a diferencia de la película anterior, se muestran como chicos ingenuos con nulas capacidades delictivas, llegando a ser objeto de burla por parte de los otros jóvenes del barrio¹². A este dúo masculino se les une Rosario, hermana de Antonio y novia de José, lo que conformará el trío protagonista.

En una escena posterior se presenta a las dos familias, vecinas del mismo edificio y de clase obrera. Ante la falta de consciencia de clase (no hay que olvidar el activismo político del director) consideran a los jóvenes como holgazanes y les culpan de no encontrar trabajo, lo que lleva a la familia de Rosario a considerar a José un golfo, ocasionando un enfrentamiento entre familias, una especie de Romeo y Julieta de extrarradio.

Algo destacable en ambas familias es la distribución de roles: en casa de José el padre tiene el papel represor mientras la madre se muestra sumisa. En la otra casa el padre apenas está

¹¹ Nombre que se le otorga a los monumentales edificios construido en la década de los cincuenta por José Banús para subsanar la falta de viviendas debido al éxodo rural. Estos edificios se convirtieron en un símbolo del extrarradio madrileño y alrededor de ellas se generó un espacio marginal de drogadicción y delincuencia. Como anécdota, este mismo escenario fue el usado por Almodóvar en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984).

¹² En una escena, un joven alardea ante sus amigos de participar en una película sobre la delincuencia juvenil, ante lo que José le pregunta si necesitan extras para el filme, a lo que el otro chico le responde que no cree que valga para hacer de navajero. No deja de ser irónico, pues la respuesta va dirigida al mismo chico que había interpretado a El Jaro, uno de los mitos quinquis por excelencia.

presente debido a su trabajo¹³, por lo que la madre se apropia del papel dominante. Con esto, el director da a entender que toda familia es represiva, principalmente debido a la figura del padre, pero cuando este no está presente es la madre quien toma el papel opresivo.

Una vez estalla el conflicto entre familias (Imagen 4), los tres protagonistas deciden abandonar el hogar y marchan a vivir juntos (Imagen 5), creando un clima de armonía en una habitación de hostel, quedando patente así que incluso en los lugares más desagradables se puede conseguir formar una familia.



Imagen 4



Imagen 5

Otra familia que aparece, aunque de forma ausente, en el relato es un matrimonio de clase alta que decide comprar el hijo que está esperando Rosario, dando a entender que esa pareja tiene la obsesión de conseguir un hijo aun no uniéndoles lazos de sangre, por lo que se puede intuir que, de llegar a realizarse la adopción, seguiría sin ser una familia tradicional.

Con la idea de seguir con el embarazo y quedarse al hijo, Rosario y José demuestran su idea de formar una familia, lejos de su hogar, para darle una oportunidad al futuro vástago de progresar en la vida, aunque todo se precipita con la muerte de Antonio. En este momento, la película da un vuelco a la concepción inicial de la narración, pues hasta ahora podría ser considerada una película proabortista¹⁴. Con este giro de la trama, la película sigue concibiéndose a favor del aborto, pero mete un matiz importante al decidir la madre de seguir con el embarazo y tener al hijo, dotando a Rosario de un doble papel femenino: puede verse como la mujer tradicional que decide seguir con el embarazo y formar una familia o, por otra

¹³ En una conversación con Antonio le dice que se pasa 14 horas trabajando en el taxi.

¹⁴ El aborto se legalizó en España en el año 1985, tres años después de estrenarse la película. Aún así, el aborto solo podía darse en tres situaciones: riesgo para la madre, malformaciones en el feto o violaciones.

parte, como un ejercicio de libertad femenina que decide voluntaria y libremente ejercer sus derechos.

Finalmente, en el funeral de Antonio se descubre que ambas familias han acordado un matrimonio entre los hijos y una ayuda económica para mantener al bebé, aunque estos, hastiados del espacio y el sistema que se les presenta, deciden, en un acto de valentía, rechazar el matrimonio y abandonar definitivamente el hogar.

4.3. *El Pico* (1983)

De forma parecida a *Colegas*, *El Pico* se presenta como un relato de la amistad entre Paco y Urko con familias enfrentadas, Paco es hijo de un comandante de la Guardia Civil destinado a Bilbao mientras que Urko es hijo de un dirigente abertzale. Esta situación provoca ya el primer conflicto familiar, pues mientras los dos chicos mantienen una fuerte amistad, los lazos familiares les impiden llevar una amistad abierta. Destaca aquí la diferencia de los orígenes de los protagonistas de *El Pico* respecto a las dos películas anteriores, ya que aquí se muestra a dos chicos de clase media acomodada, mientras que en *Navajeros* y *Colegas* los protagonistas pertenecen a las clases más marginadas de la sociedad.

A pesar del protagonismo de ambos amigos, la película se centra en la relación paternofilial de Paco, mostrando en la figura del padre una doble represión: la familiar (padre autoritario y tradicional) y la institucional (miembro de la Guardia Civil). La madre, como ya viene siendo una constante en su cine, queda relegada a un segundo plano, no solo por su condición de mujer sino además por una enfermedad terminal que le impide tomar partido en la estructura familiar.

La primera escena en la que se pone de manifiesto la jerarquía familiar de los Torrecuadrada tiene lugar durante la celebración del decimoctavo aniversario de Paco. En esta escena se muestra el salón familiar, con una cámara fija que muestra un plano general de la estancia que introduce al espectador en un ambiente hostil e incómodo, reflejo de ambiente familiar. El comandante Torrecuadrada obsequia a Paco con tres regalos: una copa de coñac, lo visto de Guardia Civil y le paga una prostituta.

Estas tres acciones responden a una especie de ritual iniciático a la madurez. La copa de coñac es la más inocente de todas, simplemente remite a que Paco ya tiene la edad legal para consumir alcohol, algo propio del género masculino. Las otras dos acciones, en cambio, si muestran una autoridad paternal. El hecho de vestirlo con el uniforme de la Guardia Civil (Imagen 6) responde a la voluntad del padre de que Paco siga sus pasos e ingrese en el cuerpo, sin tener en cuenta las intenciones del hijo, lo que remite a la idea de que lo importante para el padre es hacer de su hijo un “hombre de bien” que siga sus pasos. En cuanto al hecho de “pagarte una buena hembra”, tal y como dice Torrecuadrada, supone la iniciación sexual del hijo, y, por ende, el dominio sexual del hombre sobre la mujer. Estos regalos suponen la

plasmación de perpetuar unos valores patriarcales que beben de estructuras familiares tradicionales ancladas en el pasado que se han proyectado en el tiempo.



Imagen 6

Paralelo al ambiente familiar, negativo y amenazante, Paco encuentra otro lugar donde puede sentirse libre; la casa de Mikel Orbea, un escultor homosexual que cumple los roles de amante y “madre” del protagonista. Paco acude a él cuando escapa de casa y el escultor es el único que le ayuda durante su periplo de desintoxicación, por lo que Orbea se presenta aquí como el único personaje positivo de todo el filme.

Uno de los momentos de la película que mejor muestran la diferencia entre el ambiente de Paco con su familia y el ambiente de Paco con Orbea es una escena en la que aparecen Paco y Orbea juntos en la cama, donde él le explica la sensación que le produce la heroína: “Te da la paz [...] esa paz de la que tanto hablan la encuentras así, esnifando un poco de polvo” y justo la escena siguiente es la del cumpleaños de Paco, explicada anteriormente. Mientras en casa de Orbea el protagonista se muestra tranquilo y seguro, en su casa es todo lo contrario y apenas pronuncia palabra. Así, mientras la heroína se muestra como una liberación frente a la situación familiar, también el estar al lado de una persona que le entiende y le comprende supone una liberación para Paco. Yendo más allá, con el tiempo Paco le confiesa a Mikel Orbea que acabará ingresando en el ejército aún cuando él no quiere porque no tiene otra opción, debido a la presión de su padre. Otra de las escenas clave de la película aparece cuando Paco pone una inyección a su madre, estando ambos con el síndrome de abstinencia, ella de morfina y él de heroína. Mientras le inyecta morfina, Paco le comenta que está cambiado debido a que se hace mayor, a lo que la madre responde “Y eso te asusta, ¿verdad? Porque tú no quieres ser como tu padre”, ante lo que Paco responde con una afirmación. Este diálogo queda enmarcado en la escena por el dominio que el padre tiene en todo lo referente a la familia, pues a pesar de estar ausente en la escena, al fondo, en las sombras, aparece el uniforme de Guardia Civil, escondido

de los personajes, pero presente, vigilando la escena y recordando la presencia constante del padre¹⁵ (Imagen 7).



Imagen 7

Después de esta escena, Paco coge algunas ampollas de morfina para inyectarse él y pasar el “mono”. Su padre lo descubre y empieza una discusión en la que su madre interrumpe diciendo que el problema de Paco es que no quiere ser Guardia Civil¹⁶, a lo que el padre la envía a su habitación, reforzando la estructura patriarcal que rige el hogar. Paco pide ayuda para superar su adicción, aunque su padre, anteponiendo la Guardia Civil antes que a su hijo, se obsesiona con saber quien le suministra la droga. A esto le sigue un diálogo que es toda una declaración de intenciones de cada personaje:

TorreCuadrada: Te he hecho una pregunta. Y te advierto que desde este momento has dejado de hablar con tu padre, estás delante de un comandante de la Guardia Civil. Dime inmediatamente quién es ese tipo.

Paco: De acuerdo. Estoy delante de un comandante de la Guardia Civil. Pero tú no estás delante de ningún chivato ni de ningún confidente.

TorreCuadrada: Te he dicho que me digas el nombre de ese individuo, y me lo vas a decir por huevos.

Paco: ¿Y qué vas a hacer para que te lo diga? ¿Emplear el mismo método que utilizáis en el cuartelillo?

¹⁵ Gómez Méndez, Carlos Alberto. *Eloy de la Iglesia: cine y cambio político. Discursos del disenso del franquismo a la postransición*. Pp. 318-319. Tesis doctoral dirigida por Manuel Palacio Arranz, Universidad Carlos III, Madrid.

¹⁶ Esta sentencia de la madre responde a la idea de la mujer manejable, que ignora cualquier tipo de realidad referente a su familia. Algo parecido ocurrirá en la secuela de *El Pico*, en este caso con el papel de la abuela de Paco.

La respuesta del padre a esta provocación es abofetear a Paco, quien cae al suelo. Esta escena se representa con un plano picado sobre Paco, en el suelo e indefenso (Imagen 8), junto a un contrapicado en el padre, altivo al lado de un escudo de armas, un símbolo de orden y jerarquía (Imagen 9).



Imagen 8



Imagen 9

Ante esto, Paco decide escapar de casa, lo que supone la primera ruptura del núcleo familiar. Aun así, Paco volverá más tarde al hogar, después de refugiarse en casa de Mikel Orbea y, al regresar, quien le abre la puerta es el padre, esta vez en bata, mostrando un claro contraste respecto a la última vez que coincidieron. El motivo de que Paco vuelva no es por la reconciliación familiar, si no debido al aviso que su madre está a punto a morir. Esto queda patente una vez fallecida, pues Paco comunica a su padre su idea de abandonar Bilbao y, por tanto, a su familia.

El último núcleo de modelos de convivencia que aparece en la película es el compuesto por los amigos Paco, Urko y Betty, una prostituta. Los dos amigos pasan largas horas en el apartamento de la chica, siendo ella quien les inyecta la primera jeringuilla de heroína. También es en ese apartamento donde Paco aparece divirtiéndose, lo que da a entender que donde de verdad es feliz es con amigos. Una vez realizado el asalto a la casa de el Cojo y el asesinato de este, los dos amigos se refugian en casa de Betty, donde, a pesar de estar rehabilitados, ambos amigos vuelven a caer en la adicción, desembocando en la muerte por sobredosis de Urko.

Cabe añadir aquí la idea que propone Gómez Méndez: al abandonar su hogar, Paco, con la ayuda de Mikel Orbea, consigue desintoxicarse, pero al regresar a casa vuelve a consumir. Esto presenta una clara relación entre el aumento de la represión familiar y el grado de adicción a la heroína¹⁷.

En la morgue, ante el cadáver de su amigo, Paco se reencuentra con su padre quien le lleva hasta un acantilado. El padre le pide la pistola que previamente Paco le había robado para atracar a el Cojo y le dice: “Aún quedan cinco balas, más que suficientes para pegarte un tiro y después meterme yo otro. Sería una forma heroica de lavar el honor”, anteponiendo una vez más ideales caballerescos anticuados. La respuesta de Paco es clara: “Prefiero que me pegues un tiro a que me metas en la cárcel”. En ese momento el padre arroja al mar la pistola y la heroína (las pruebas del delito) junto al tricornio; todos los elementos que han articulado la película unidos en un intento de olvidar todo lo acontecido (Imagen 10). El film acaba con ambos personajes regresando a casa.



Imagen 10

Este final, con Paco y su padre abrazados, volviendo a casa después de la reconciliación acompañados por una alegre música de feria puede dar al espectador de un final feliz y optimista, aunque, como indica Bosch “reconocerá el lector la contundencia que implica afirmar que, sobre la represión policial, triunfa la represión familiar”¹⁸

¹⁷ Gómez Méndez, Carlos Alberto. *Eloy de la Iglesia: cine y cambio político. Discursos del disenso del franquismo a la postransición*. Pp. 318 y 326. Tesis doctoral dirigida por Manuel Palacio Arranz, Universidad Carlos III, Madrid.

¹⁸ Bosch, Ignasi. “*El Pico*: lo viejo y lo nuevo”. *Contracampo*, 1979, núm. 1. P. 173.

4.4. *El Pico II (1984)*

La historia empieza un año después de los acontecimientos de *El Pico*, con Paco resumiendo la primera parte de la saga narrando un detalle importante de su relación con Urko: “Nuestra amistad era sincera, aunque había una poderosa razón que nos unía [...] la heroína”. Esta simple frase ya deja entrever que no solo les unía un vínculo afectivo, sino que esta amistad podría haberse visto reforzada debido a la adicción que ambos sufrían. El final del *flashback* ignora por completo el desenlace de la película anterior, eliminando así el posible optimismo que desprende la escena en el acantilado. Además, la frase de Paco: “Enseguida intuí que solo mi padre podía ayudarme” da a entender que el intento de Paco por alejarse de la familia es en vano y recurre directamente a ella para solucionar sus problemas¹⁹. Ambos deciden que el problema de la adicción reside en Bilbao, por lo que ambos se trasladan a Madrid a casa de la abuela.

La casa de la abuela vuelve a remitir a la idea de familia tradicional, con una serie de panorámicas del espacio da al espectador una visión rápida de lo que supone ese hogar: lámparas de araña antiguas, mobiliario anticuado, un piano (símbolo de casas de alto nivel) y diversas fotografías antiguas, entre las que destaca la de un hombre (seguramente el abuelo de Paco) con Franco. Incluso la ropa y el comportamiento de la abuela y de Adela, la criada de la casa, recuerdan a décadas pasadas, quizás, como apunta Gómez Méndez, un guiño al cine del franquismo para situarlo en el mismo momento histórico en el que está ambientada la casa²⁰. Otro detalle significativo que muestra la mentalidad de la abuela es cuando Adela encuentra una jeringuilla y creen que Paco es diabético, ya que para ellas es inconcebible la idea de la droga y mucho menos que esta golpee en su familia. Este hallazgo da lugar a situaciones cómicas²¹ debido a la confusión de las dos mujeres, que no hace más que fomentar la idea de que las ambas señoras viven ancladas en el pasado

Durante su estancia en Madrid, el comandante Torrecuadrada acompaña a su hijo a diversos especialistas para intentar hallar un tratamiento de desintoxicación, lo que muestra un interés por el padre para rehabilitar a su hijo y volver a formar un núcleo familiar estable. De

¹⁹ Gómez Méndez, Carlos Alberto. *Eloy de la Iglesia: cine y cambio político. Discursos del disenso del franquismo a la postransición*. 329. Tesis doctoral dirigida por Manuel Palacio Arranz, Universidad Carlos III, Madrid.

²⁰ *Ibid.*, 330.

²¹ Un ejemplo de estas situaciones es cuando la abuela dice que Paco sufre la misma enfermedad que su tía Elvira que “vivió cuarenta años pendiente de la jeringuilla”, a lo que Adela contesta “entonces si que era una lata porque había que hervirlas, en cambio ahora con esto de quita y pon da gusto”.

igual forma, una vez Paco entra en la cárcel, el padre seguirá intentando de todas las formas, haciendo uso de la corrupción judicial con sobornos y chantajes, sacar de ahí a su hijo con la misma intencionalidad de la unidad familiar, lo único verdaderamente importante para él.

A pesar de huir de Bilbao para evitar problemas, Paco acaba ingresando en la cárcel de Carabanchel²², donde aprende a sobrevivir en un espacio totalmente ajeno a él y a su clase social, pues no hay que olvidar que el díptico de *El Pico* se distancia del cine quinqu formalmente en el hecho de que sus protagonistas no forman parte del mundo lumpen, sino que los implicados son de clase acomodada.

En Carabanchel, Paco comparte celda con tres individuos: el Pirri²³, un joven que le ayuda en sus primeros pasos en la cárcel; Perito, un transexual y el Lenda, un exmiembro de ETA y amigo de el Cojo hasta que este le traicionó y le entregó a la Guardia Civil. En este ambiente, la estancia de Paco se hizo más soportable: el Lenda actúa como una figura paterna, protegiéndolo del resto de reclusos mientras que el Pirri se desenvuelve como un hermano y confidente²⁴ (Imagen 11). Por otra parte, Perito, a quien se le podría adjudicar un papel femenino, es totalmente ignorado durante gran parte del relato, considerándole inferior y miedoso, parecido al papel de la madre de Paco, ajena a cualquier tipo de protagonismo. Se podría considerar qué en la cárcel, Paco desarrolla un núcleo afectivo casi familiar, algo que nunca obtuvo en Bilbao.



Imagen 11

²² Carabanchel se convirtió en el símbolo de todos los fallos del sistema penitenciario de los años 80, por lo que no es baladí la elección de este lugar. Además, la panorámica de la cárcel remite directamente al principio de *Navajeros*, tal y como dice Carlos Losilla “el emocionado adiós del autor al modelo de marginado noble e íntegro, primitivo y solidario, indomable e insobornable, al que había dedicado los cantos épicos de *Navajeros* y *Colegas*”. *Conocer a Eloy de la Iglesia*, 69.

²³ Otro adolescente que probablemente haya acabado en la cárcel debido a una desestructura familiar, pues en cierto momento cuenta que la única familia que le queda es su abuela, quien ya está mayor incluso para ir a visitarle a la cárcel.

²⁴ En voz en *off*, Paco se acuerda de El Pirri diciendo: “¿Qué habrá sido de él? [...] A menudo le recuerdo con cariño y tristeza”.

Este núcleo acaba disolviéndose debido a la desaparición de todos los miembros: El Lenda consigue escapar de la cárcel, Perito se suicida y el Pirri desaparece del relato sin conocer su destino después de defender a Paco de un recluso que ha abusado de él, interpretable como un gesto solidario entre dos amigos cuya amistad no podrá continuar debido a la estructura social en la que conviven.

Tras esta escena, Paco consigue la libertad y vuelve a casa de su abuela, donde le reciben con una celebración. El encuadre de esta escena anticipa claramente un hecho posterior: la disolución de la familia que tanto ansiaba el padre solucionar. Mientras a la izquierda de la imagen se agrupan el padre, la abuela y Adela cantando al piano felices por la vuelta de Paco, en el marco derecho se sitúa Paco, sentado solo y con síndrome de abstinencia, que acaba por abandonar la escena para encerrarse en su habitación (Imagen 12). La escena acaba con el padre, totalmente abatido al corroborar que sus intentos por solucionar los problemas familiares han sido en vano, abrazándose a su madre, el último bastión familiar que le queda (Imagen 13).



Imagen 12



Imagen 13

Paco abandona nuevamente el hogar, lo que da paso a un nuevo núcleo afectivo de convivencia entre Paco, Betty y el Lenda (Imagen 14). El trío vuelve a mostrar una visión patriarcal de la “familia”, pues mientras Paco considera que el mundo de la delincuencia no es para mujeres y manda callar a Betty cuando esta propone cosas, el Lenda solo intenta acostarse con ella. Ante esto, Betty intenta imponerse y demostrar su carácter, aunque siempre quedará en un segundo plano a la hora de tomar decisiones.



Imagen 14

Mientras Paco intenta sobrevivir en este nuevo espacio que se abre ante él, su padre decide apresarlo y entregarlo a las autoridades, después de admitir que el ideal de familia que perseguía se ha roto definitivamente²⁵. Ante esto, el padre vuelve a optar por el honor militar²⁶ antes que el familiar (Imagen 15), mostrando así una figura que únicamente se mueve por mantener la jerarquía familiar y, una vez que esta desaparece, entre en una crisis de valores.



Imagen 15

De nuevo la familia alternativa que propone De la Iglesia en el film acaba desvaneciéndose. El Lenda asesina a Torrecuadrada, lo que despierta otra vez en Paco el sentimiento de institución familiar, acribillando al Lenda cuando este le da la espalda para acabar abrazado al cuerpo inerte de su padre (Imagen 16).



Imagen 16

²⁵ La muerte de la madre y la adicción de Paco suponen graves problemas para la estructura familiar, pero no hay que olvidar que, al principio del relato, la voz en *off* de Paco enuncia que sus hermanas se han trasladado a Palencia a casa de una tía y no se las vuelve a mencionar, lo que indica que la familia Torrecuadrada ya está destruida desde el inicio del film.

²⁶ Destaca la escena del comandante Torrecuadrada vistiéndose con el uniforme, como una especie de ritual personal. Gómez Méndez, Carlos Alberto. *Eloy de la Iglesia: cine y cambio político. Discursos del disenso del franquismo a la postransición*. 338

4.5. El final: el mártir y la tradición

Las cuatro películas analizadas en esta investigación tienen como *leit motiv* el intento de superación de la represión familiar, abandonar el ambiente negativo que esta produce y prosperar para intentar no seguir los mismos pasos.

Por su contra, el resultado final no es para nada un mensaje optimista como cabría esperar, si no que las cuatro presentan un final desesperanzador, donde a pesar de todos los intentos por revertir la situación familiar, la institución jerárquica se acaba imponiendo a cualquier deseo del protagonista. Y es que, además de una inmovilidad social comprendida por su origen, también se presentan como personajes condenados a fracasar, precisamente, por ese ambiente en el que se mueven. Aún así, este fracaso no se presenta como un fracaso personal, si no más bien un fracaso social, que afecta al conjunto de la población.

De esta manera, la idea que se desprende es la de una sociedad inamovible que niega al protagonista cualquier intento de revertir la situación, por lo que el protagonista se puede llegar a representar como un mártir que ha fracasado al intentar superar las barreras retrógradas que mantiene la sociedad.

Los finales de estas cuatro películas muestran como finalmente la familia puede ante todo y los intentos anteriores por modernizar la institución familiar son en vano. Las 3 narraciones (si se considera las dos partes de *El Pico* como una sola historia) muestra como el protagonista, casualmente interpretado por el mismo actor: José Luis Manzano, tiene descendencia, convirtiéndose en esa figura paternal de la que tanto ha renegado en las películas.

Igual que cada película giraba sobre una historia diferente, aunque siempre con un mismo eje de denuncia, también los finales de cada película son totalmente diferentes entre ellos, pero también orbitando en una misma idea común.

En *Navajeros* el Jaro fallece (Imagen 17) a la vez que nace su hijo (Imagen 18), realizado a través de un montaje paralelo, que podría interpretarse como que la persona que fallece renace a la vez, anticipando incluso que ese hijo se va a criar en un ambiente hostil y probablemente acabe siguiendo los pasos de su padre.



Imagen 17



Imagen 18

Por otra parte, *Colegas*, quizás la más amable de todas, muestra como Rosario y José deciden abandonar el hogar (Imagen 19) para intentar dar al hijo que esperan un futuro más esperanzador, rompiendo con sus padres y afirmando una libertad²⁷. A pesar de las diferencias entre ambas historias, el final presenta una descendencia que puede provocar una cierta ambigüedad en el mensaje. Por una parte, la descendencia en ambas puede suponer un síntoma de esperanza, presentando a los hijos como una nueva generación capaz de escapar de los problemas que han sufrido los padres, aunque, por otra parte, la llegada de un nuevo hijo supone la persistencia de un núcleo familiar, el elemento negativo que ha marcado al protagonista durante toda la narración.



Imagen 19

Por otra parte, el díptico de *El Pico* presenta una serie de vaivenes que pueden llegar a confundir al espectador sobre la intención de Paco de abandonar o no el núcleo familiar. Mientras, como ya se ha explicado anteriormente, el final de la primera entrega muestra un mensaje devastador, donde el padre consigue imponer sus criterios de honor y jerarquía para conseguir que Paco vuelva a casa, la segunda parte presenta una incógnita sobre que decidirá

²⁷ Bosch, Ignasi. “*El Pico*: lo viejo y lo nuevo”. *Contracampo*, 1979, núm. 1. P. 173.

Paco. Así, el final de *El Pico II* se presenta como el mensaje más devastador de todas las películas. Paco no solo mantiene la institución familiar, si no que además sigue los pasos de su padre contra los que tanto luchó anteriormente. Ingresa en el servicio militar y, al finalizarlo, se convierte en confidente de la Guardia Civil (manteniendo buenas amistades con el mismo teniente que tanto empeño había puesto para que entrara en prisión). Paco se ha convertido, y así lo muestra de la Iglesia con una escena que une las dos entregas de El Pico, en el nuevo Cojo (Imágenes 20 y 21). Con voz en *off*, Paco enuncia una de las frases más demoledoras de toda la saga “al fin y al cabo uno siempre acaba recurriendo a la familia, y esa era mi familia”.



Imagen 20



Imagen 21

5. CONCLUSIONES

Después de la realización de este trabajo, se pueden destacar dos conclusiones principales que visibilizan la importancia que Eloy de la Iglesia tiene para el cine español y, como, a pesar de la marginación que ha sufrido el director, estas ideas han influido en el cine posterior.

La primera idea que se extrae a raíz de este trabajo es sobre el propio director. Al contrario de la creencia popular, y a diferencia de otros directores que trabajaron el mismo género, De la Iglesia plantea el género quinqué más allá de la marginalidad. Si bien es cierto que esta es la base de sus narraciones, puede considerarse un pretexto para desarrollar una carga crítica contra la sociedad.

Si De la Iglesia trata la marginalidad no es para ensalzar al delincuente ni hacer apología de la drogadicción como señalaron críticos coetáneos, sino para manifestar que esa oleada de delincuencia se debía a un problema mayor: la propia sociedad, que debido al sistema capitalista marginaba ella sola a parte de sus habitantes, desplazándoles a barrios degradados alejados de cualquier oportunidad de triunfar en la vida. Así pues, ese sector, el lumpen, se veía obligado a delinquir para poder sobrevivir. Por ese motivo, tal como deja entrever De la Iglesia en los filmes, y sin ensalzar la delincuencia en ningún momento (ya se ha señalado antes que incluso critica la delincuencia organizada), el delincuente no se presenta como un enemigo, si no que se le presenta como una persona luchando por sobrevivir ante una sociedad que le niega cualquier atisbo de escapar.

Por otra parte, la segunda gran idea que se extrae de la investigación, y que ha pasado prácticamente inadvertida por la mayoría de los estudios realizados, es la estructura familiar que él presenta. Esta estructura es una clara heredera del período franquista y supone un atraso para la modernización de España debido a lo arcaizante que se muestra. De esta manera, y a modo de resumen, lo que plantea el director con sus películas son nuevas estructuras de convivencia alternativas, es decir, un nuevo modelo de familia fundamentado principalmente en la amistad.

Esto se puede interpretar como un elemento rupturista con la tradición, una brisa de esperanza para una sociedad a la que la modernización le llegó de forma precipitada después de décadas de modelos autoritarios. Aun así, como se ha analizado anteriormente, estos intentos de reforma no consiguen prosperar debido, precisamente, al gran arraigo que tiene en la sociedad la estructura familiar clásica.

Finalmente, y a modo de conclusión global, Eloy de la Iglesia fue un director valiente, capaz de desafiar al sistema establecido con sus películas. No solo se enfrentó a los modelos sólidos que imperaban en la sociedad, si no que además propuso nuevas formas de revertir esta situación, aunque, y debido a la propia crítica a la sociedad que hacía, esta era incapaz de evolucionar por sí sola. Además, se atrevió a mostrar elementos transgresores en el cine, pues fue de los primeros directores en mostrar directamente la homosexualidad, en demostrar que la drogadicción no era solo un problema de las clases bajas e incluso tratar temas tan peliagudos como el tráfico de bebés o la corrupción de los cuerpos de seguridad del Estado.

6. BIBLIOGRAFIA

6.1. Bibliografía

- BOSCH, Ignasi. “El Pico: lo viejo y lo nuevo”, *Contracampo: ensayos sobre teoría e historia del cine*. Cátedra, Madrid, 2007.
- BREYSSE, Maxime. *Le Cinéma “quinqui” selon Eloy de la Iglesia: Corps à corps érotique et politique dans Navajeros, Colegas, El pico et El pico 2*. Editions Publibook Université, París, 2011.
- CASAS, Quim. “El nuevo cine español”, *Historia general del cine, volumen XI. Nuevos Cines (años 60)*. Cátedra, Madrid, 1995.
- CUESTA, Amanda y CUESTA, Mery. *Quinquis des 80: cine, prensa i carrer*. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona, 2009.
- ENTRAMBASAGUAS MONSELL, Javier. “Del cine quinquí al cine neoquinquí: Desacuerdo, resistencia, revuelta. *Colegas* (1982) de Eloy de la Iglesia y *Criando ratas* (2014) de Carlos Salado”, *Fuera de la ley: Asedios al fenómeno quinquí en la Transición Española*”. Editorial Comares, Granada, 2015.
- GRIJALBA DE LA CALLE, Nicolás. “Eloy de la Iglesia y Madrid”, *La imagen de Madrid en el cine español*. Tesis doctoral dirigida por Francisco García García, Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- GÓMEZ MÉNDEZ, Carlos Alberto. “El cine de Eloy de la Iglesia durante la Transición”, *Eloy de la Iglesia: Cine y cambio político. Discursos del disenso del franquismo y la post-transición*. Tesis doctoral dirigida por Manuel Palacio Arranz, Universidad Carlos III de Madrid, 2015.
- GONZÁLEZ MANRIQUE, Manuel Jesús. “La descomposición de la familia tradicional en el cine español de la Transición”, *Quaderns de cine*, nº 2, 2008.
- HERNÁNDEZ RUIZ, Javier y PÉREZ RUBIO, Pablo. *El cine durante la Transición Política Española (1973-1983)*. Liceus, Madrid, 2005.
- HOPEWELL, John. *El cine español después de Franco*. El Arquero, Madrid, 1989.
- IMBERT, Gérard. “Cine quinquí e imaginarios sociales. Cuerpo e identidades de género”, *Área abierta*, Vol. 15, nº 3, 2015.
- KINDER, Marsha. “The Spanish Oedipal Narrative from *Raza* to *Bilbao*”, *Quarterly Review of Film and Video* 13, nº 4, 1991.

- LABRADOR MÉNDEZ, Germán. “La habitación del quinquí. Subalternidad, biopolítica y memorias contrahegemónicas, a propósito de las culturas juveniles de la Transición Española”, *Fuera de la ley: Asedios al fenómeno quinquí en la Transición Española*”. Editorial Comares, Granada, 2015.
- MATOS-MARTÍN, Eduardo. “Entre la exclusión y la inclusión: Cultura quinquí y los años 80 en Navajeros de Eloy de la Iglesia”, *Fuera de la ley: Asedios al fenómeno quinquí en la Transición Española*”. Editorial Comares, Granada, 2015.
- MONTERDE, José Enrique. “La renovación temática”, *Historia general del cine, volumen XI. Nuevos Cines (años 60)*. Cátedra, Madrid, 1995.
- MONTERDE, José Enrique. “Los filmes del postfranquismo”, *Veinte años de cine español: Un cine bajo la paradoja 1973-1992*. Paidós, Barcelona, 1993.
- OLAIZ, Álvaro E. Cine quinquí: injusticia y ciudad”, *Semiosfera*, N°4, 2016.
- RUZAFÁ ORTEGA, Rafael. *La historia a través del cine: Transición y consolidación democrática en España*. Universidad del País Vasco Servicio Editorial, Bilbao, 2004.
- SMITH, Paul Julian. *Las leyes del deseo: La homosexualidad en la literatura y el cine español 1960-1990*. Ediciones de la Tempestad, Barcelona, 1998.
- TORRES, Steven L. “Las contradicciones del cine quinquí en el seno de la reconfiguración del estado neoliberal”, *Fuera de la ley: Asedios al fenómeno quinquí en la Transición Española*”. Editorial Comares, Granada, 2015.
- VEGA, Javier. “El aparato ideológico de Eloy de la Iglesia”, *Contracampo: ensayos sobre teoría e historia del cine*. Cátedra, Madrid, 2007.
- VV. AA. *Conocer a Eloy de la Iglesia*. Euskadiko Filmategia, San Sebastián, 1996

6.2. Recursos audiovisuales

- DE LA IGLESIA, Eloy. *Navajeros* (1980).
- DE LA IGLESIA, Eloy. *Colegas* (1982).
- DE LA IGLESIA, Eloy. *El Pico* (1983).
- DE LA IGLESIA, Eloy. *El Pico II* (1984).
- *Historia de nuestro cine – Coloquio: Delincuencia juvenil*. 25 de noviembre de 2016. Disponible en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-2016-2/3812474/>. [Consultado por última vez el 27/06/2018].

6.3. Recursos en red

- Ficha técnica de la película *Navajeros*. Disponible en la página web del Instituto de Cinematografía y de las Artes Visuales (ICAA). <http://infoicaa.mecd.es/CatalogoICAA/Peliculas/Detalle?Pelicula=100580>
- Ficha técnica de la película *Colegas*. Disponible en la página web del Instituto de Cinematografía y de las Artes Visuales (ICAA). <http://infoicaa.mecd.es/CatalogoICAA/Peliculas/Detalle?Pelicula=685251>
- Ficha técnica de la película *El Pico*. Disponible en la página web del Instituto de Cinematografía y de las Artes Visuales (ICAA). <http://infoicaa.mecd.es/CatalogoICAA/Peliculas/Detalle?Pelicula=744951>
- Ficha técnica de la película *El Pico II*. Disponible en la página web del Instituto de Cinematografía y de las Artes Visuales (ICAA). <http://infoicaa.mecd.es/CatalogoICAA/Peliculas/Detalle?Pelicula=808151>
- NABAL, Eduardo. *La maravillosa estética del calzoncillo: Queer Eloy en una España freak*. Artículo disponible en http://www.academia.edu/9769736/DOS_ELOY_DE_LA_IGLESIA_LA_LLAMADA_DE_LA_ESTETICA_DEL_CALZONZILLO [consultado por última vez el 27/06/2018].